

# Présence du manuscrit dans les Éditions de l'Ariane

**Tita Reut**

Je remercie Hélène Campaignolle de son invitation à réfléchir sur le thème des manuscrits dans l'édition : le paradoxe – inhérent à la vie – étant que notre rencontre<sup>1</sup> se soit faite sous l'égide de François Huin qui est un merveilleux typographe avec qui je travaille depuis 2004<sup>2</sup>, date de création des Éditions de l'Ariane. Si l'essentiel de mes éditions a été imprimé en typographie, ma présence dans ce numéro est en revanche légitimée par la réalisation de manuscrits peints au sein de ma maison d'édition, avec des éditeurs et artistes qui furent mes partenaires. Je peux ainsi témoigner de cette activité à titre de « pratiquante », en tant qu'éditrice, auteur de textes sur l'art, et poète.

Il est vrai que si la typographie a une majesté et une pérennité incontestables – une belle typographie, j'entends, dont l'encrage est uniforme –, le manuscrit la précède dans l'histoire. La diffusion des textes, jusqu'à Gutenberg et la première impression d'une Bible en 1450, fut ainsi réduite à une minorité de lettrés. La typographie va propager les contenus, les démocratiser, pour employer un anachronisme. Ainsi de la diffusion des libelles, dont on connaît le pouvoir de subversion politique, et du surgissement de l'exégèse des textes sacrés dans les langues vernaculaires, conduisant à la remise en question des lois et pratiques cléricales et à la scission du protestantisme, au XVI<sup>e</sup> siècle. Une nouvelle technologie ne saurait être innocente. On peut le constater aujourd'hui avec les outils récents de communication qui occasionnent un bouleversement au moins égal à celui de l'imprimerie à la Renaissance. Sachant qu'un outil est ce que nous en faisons. Pour en revenir à notre question, on pourrait affirmer que la typographie est au manuscrit ce que l'écriture est à la tradition orale.

<sup>1</sup>Cette contribution est la version revue de notre contribution prononcée à la journée d'études « Écriture manuscrite et dactylographiée dans le livre d'artiste » qui a eu lieu à l'Institut des études avancées de Paris, le 22 septembre 2017, organisée dans le cadre du programme Livresc par Hélène Campaignolle, Mélina Balcazar et Karine Bouchy.

<sup>2</sup>J'ai rencontré François Huin lors de la sortie de *Résister, colère*, livre de poèmes publié en 2001 par l'Atelier Franck Bordas, et orné par Arman avec qui j'ai travaillé près de vingt ans.

### Formes du manuscrit dans les éditions de l'Ariane

Il n'est pas anodin que le mot *style* soit issu de l'instrument des calligraphes latins : le *stylet*. Traditionnellement, on parlait aussi d'une « belle plume » pour qualifier une belle écriture, un bon auteur. Le manuscrit, dans le livre d'artiste, impose, face aux techniques de reproduction, une *temporalité* autre, un *original* dans l'œuvre, une *intimité* avec le lecteur et une *liberté*. Sa présence, vis-à-vis de l'image, produit une polyphonie esthétique supplémentaire. Sans entrer dans les détails de l'histoire du livre d'artiste, nous pouvons affirmer qu'il trouve une apogée au XX<sup>e</sup> siècle, la recherche de la trace originale découlant peut-être de l'élimination progressive du travail de la main par la reproduction photomécanique, dans un premier temps, puis numérique, aujourd'hui. Il est bon qu'à l'époque d'un nouveau formalisme technologique soient associées les formes graphiques spécifiques d'un artiste et l'écriture originale d'un poète. Dans mes éditions, Les Éditions de l'Ariane, j'ai pu constater à quel point les manuscrits viennent démultiplier le geste de création, les originaux de l'artiste. Quelque chose de l'ADN du poète vient s'ajouter à celui de l'œuvre originale. Cela met le poète en prise directe et sur le même plan que l'artiste.

Pour avoir côtoyé des collectionneurs obsessionnels, dont Arman, j'ai pu mesurer à quel point tout élément renforçant l'intimité avec le créateur était la clé de voûte ou clé de contact d'une collection. Dans la collection de prestige des Éditions de l'Ariane, la Collection « Tiar » (**Tita/Arman**), j'ai ainsi tenu à inclure la signature de l'artiste pour chaque planche originale entre les deux pages intérieures d'un cahier illustré, afin d'éviter le « dépiautage » de l'ouvrage par des collectionneurs ou marchands indéliçats. C'est une pratique malheureusement fréquente depuis les enluminures et les antiphonaires du Moyen Âge. Le prisme graphique de la signature complète, conclut, légitime la présence de l'œuvre unique, en faisant du livre une œuvre qui contient des œuvres (cinq œuvres signées au fil du volume, plus une sur la couverture (signée) ou dans l'étui de plexiglass (qui est alors signé). Certains artistes jouent volontiers de ce sceau graphique supplémentaire (Rancillac, Heidsieck, Gilli, Catherine James, etc.). Mais il n'est pas anodin de constater l'humilité d'un artiste tel que Bernard Noël qui a peint un ouvrage de cette collection : *Faire faces*, et dont la signature se cache *a minima* dans les espaces clairs de l'œuvre. Paul-Armand Gette choisit de monogrammer en caractères minuscules l'angle le plus bas, à la base du pli du cahier (fig. 1). La signature originale décèle déjà la place que l'artiste prétend occuper au sein de son travail.



*Fig. 1 : Paul-Armand Gette, La Dissimulation de l'origine, Paris, Les Éditions de l'Ariane, 2008. Typographie de François Huin sur les presses de la SAIG, à l'Hay-les-roses, sur papier Vélin d'Arches 300 gr., coffret en plexiglas, Marc Butti à Nice. Signature de Paul-Armand Gette dans le pli de la double page © Éd. de l'Ariane. Photographie de Manuel Braun.*

Dans nos latitudes, on choisit un artiste pour sa création formelle, plastique, et le poète pour ses poèmes et non pour la valeur esthétique de sa calligraphie. Ce qui fait la valeur d'un manuscrit est la présence corporelle de son auteur, le témoignage d'un moment de création. Il est vrai que « longtemps après que les poètes ont disparu », le manuscrit laisse une empreinte bouleversante. La quête obstinée des dédicaces d'écrivains par certains amateurs en donne la mesure, et ceci est sans doute amplifié par la disparition progressive de la trace écrite, due aux nouveaux moyens de communication. Cela dit, le prix, au sens propre et figuré, de l'unicité est proportionnel à la notoriété des écrivains, comme il en va de la cote des artistes, ou de celle des personnages entrés dans l'histoire. C'est dans cette perspective que de nombreux éditeurs, et parmi les plus importants, réservent un petit nombre d'exemplaires des livres courants (romans compris) pour un tirage de tête comprenant un manuscrit et/ou une estampe. Le manuscrit ayant la même valeur qu'un rehaut dans une estampe. Le comble de cette démarche étant le manuscrit en fac simile, pour autant que l'auteur ait une belle écriture. C'est ce que j'ai réalisé, en tant que directrice de la « Collection Superpositions » que j'ai créée aux Éditions Flammarion en 1997. Cette collection était destinée à Arman illustrateur des poètes contemporains et, avec son accord, j'ai demandé un premier texte à Joseph Guglielmi qui nous a fait l'honneur du magnifique poème « Afrikan Matricule ». À cette occasion, nous avons eu le projet de renouer avec la tradition déjà ancienne d'un travail à quatre mains, prenant le contre-pied des rencontres fortuites entre un dessin à vendre et un poème que personne ne lit. Arman a superposé ses dessins lithographiés sur le manuscrit également lithographié, sans pour autant occulter la lecture. Cette collection correspond à un travail de connivence exemplaire. Mais l'éditeur y a mis fin à la fin de cet ouvrage.

Page par page, « Afrikan Matricule » présente la concordance de deux écritures (fig. 2). En outre, il m'a semblé que la présence du corps de l'écrivain, par son écriture manuscrite, renforçait une connivence de thèmes et de signes avec le partenaire plasticien, tout en quittant l'exigence typographique. Le poète est là de tout son poids, avec sa parole, ses silences, ses ratures.

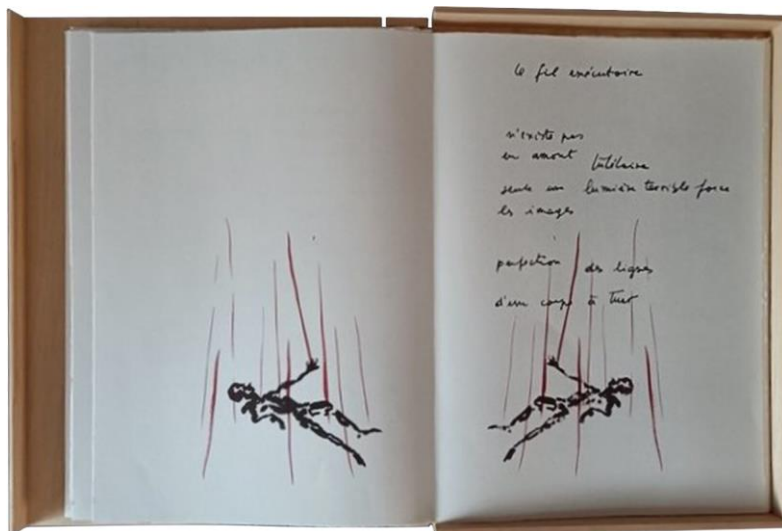


Fig. 2 : Arman, Joseph Guglielmi, Afrikan Matricule, Paris, Flammarion, coll. « Superposition », dir. Tita Reut, 1997. Photographie de Catherine James.

Car il existe aussi une coquetterie de la rature. Joseph Guglielmi, par exemple, aimait en émailler ses manuscrits. Au particularisme d'une écriture manuscrite, la rature ajoute le particularisme d'une défaillance de la main. Le manuscrit est ainsi plus humain, plus proche. L'éditeur qui accorde sa confiance à un auteur accepte volontiers ses bégaiements par écrit, ses lapsus en manuscrit. Et le poète qui veut inscrire son corps sur le papier fait en quelque sorte un clin d'œil d'initié à son lecteur, en s'opposant ainsi à la régularité de l'impression mécanique. Par ses petites imperfections, il scelle un pacte humain avec un public qui, généralement, ne l'approche qu'en termes de référent infailible, au travers du livre imprimé. En ce qui me concerne, la véracité de mon écriture pose l'ambivalence de l'acquis spontané (mon écriture en direct, penchée et peu lisible) et de l'acquis dominé par la lisibilité (ce que j'appelle « ma ronde à la con », imitant dès l'enfance, celle de ma mère qui méprisait l'écriture penchée).

J'ai pu poursuivre ce travail dans mes propres éditions, repartant d'un échange de formes et de couleurs, du poème vers l'illustration d'Arman, puis d'autres artistes, après sa disparition, malheureusement contemporaine de la sortie de son premier livre au sein de mes éditions, en 2005.

J'ai évoqué la qualité d'une écriture. Ne parlons pas d'élégance, mais d'intimité, de densité, de son caractère. Il est vrai que les belles calligraphies ont progressivement quitté la pratique de l'écrit. On pourrait quasiment dater un manuscrit par l'esthétique des apprentissages scolaires. De nos jours, une écriture dite « belle » est assez rare. La calligraphie signe donc aussi une époque. On n'échappe pas à son temps. Mais il est vrai que dans un livre d'artiste, généralement composé de peu d'œuvres et de peu de texte, a fortiori manuscrit, une vilaine calligraphie peut nuire à l'ensemble et au plaisir de lecture. Ceci n'ayant rien à voir avec la lisibilité. Dans ce cas, la typographie règle le problème. C'est pourquoi un court manuscrit, en hors texte, peut suffire, comme le font de nombreux éditeurs de livres de bibliophilie.

Dans le cas de l'effaçage, l'illisibilité peut être avantageuse et augmenter une qualité plastique. Dans un manuscrit peint sollicité par Jean-Luc Herman, artiste se dédiant exclusivement au monochrome, Joseph Guglielmi et moi avons alternativement copié nos poèmes à l'encre. L'artiste a ensuite « mouillé », délavé nos écritures qui sont restées lisibles mais floues, comme mêlées à ses pigments. J'ai suggéré le titre *Du Shunt* (1993). Le résultat a été assez probant (fig. 3). En effet, la dispersion du texte manuscrit à l'intérieur de l'intervention picturale monochrome l'intègre à la peinture en tant que partie prenante de l'œuvre peint, tout en conservant l'énigme de la parole diffuse. Le brouillage du sens – identifiable au prix d'un effort de lecture – agrège le poème au corps indissocié de la couleur.

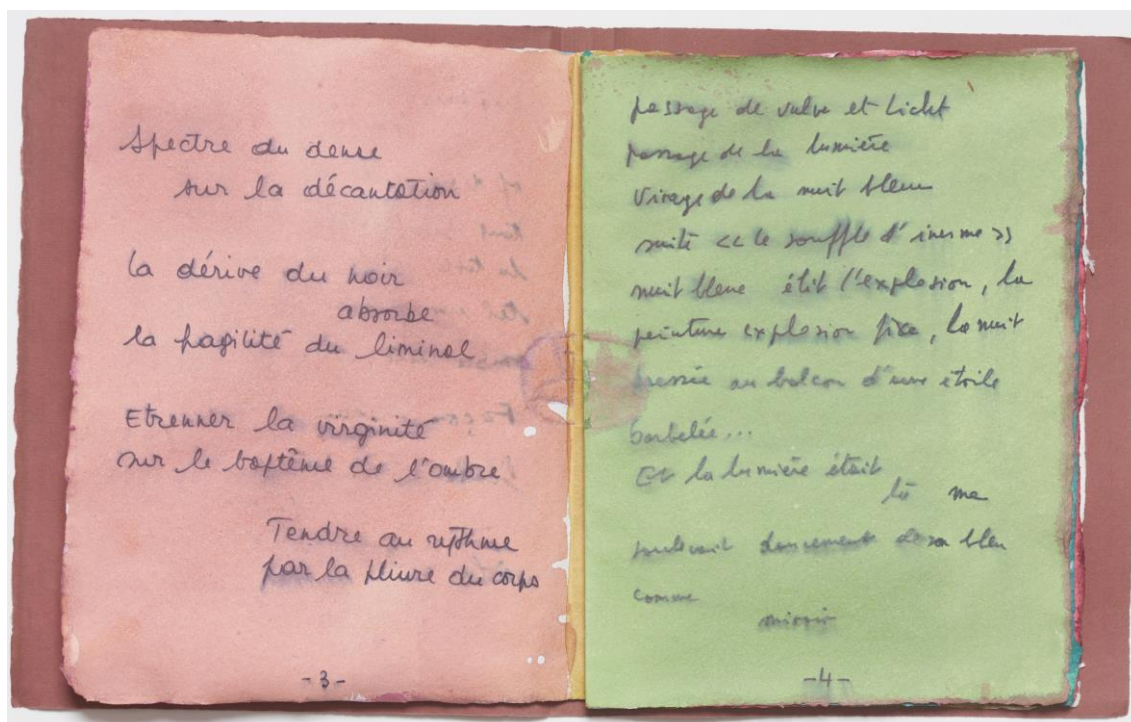


Fig. 3 : Tita Reut, Joseph Guglielmi, Jean-Luc Herman, Du Shunt, Paris, J.-L. Herman, 1993. Photographie de Manuel Braun.

À propos d'effaçage, ce que le public ignore le plus souvent, c'est que le crayon, la mine de plomb résistent le mieux au temps, à défaut de disparaître d'un coup de gomme. On se souvient de l'œuvre de Robert Rauschenberg qui consista à effacer un dessin au crayon de De Kooning. En revanche, les estampes, les colophons de livres d'artiste sont traditionnellement signés au crayon. En effet, feutre, stylo à bille, encres courantes, s'effacent à la lumière dans la durée. Il semble que certains dessins à l'encre de Chine de Victor Hugo aient dangereusement pâli. En tout cas, ne jamais renforcer au crayon une signature qui s'efface. L'œuvre y perdrait sa valeur d'original signé.

### Livre manuscrit, économie d'un livre pauvre ?

Un deuxième paramètre du manuscrit peint est son économie. Un double aspect se révèle : en évitant le coût d'impression, on accède au livre pauvre. C'est une pratique que j'ai éprouvée en tant que poète, sur la sollicitation de peintres ou d'éditeurs, davantage que dans mes éditions. Mais il est clair que l'invention d'un livre original, hors collection, dans ma pratique éditoriale, suppose un cahier des charges plus complexe que celui des éditions de Daniel Leuwers, dont je respecte infiniment la démarche et avec qui j'ai réalisé « Poemata », en 2004, avec des peintures d'Anne Slacik. En revanche, le souci du plus juste prix pour *le juste nécessaire* d'un livre d'artiste ouvre des possibilités inédites, inattendues. C'est ce que j'ai tenté dans mes éditions avec, entre autres, Matthew Ty-

son (« (a)vers », 2011), qui a concrétisé une couverture en bois simulant une déchirure, ou Eliz Barbosa, qui, dans *Chromatique'Opéra* (2016), a découpé des formes qui s'emboîtent et se complètent d'une page à l'autre, le tout, cette fois, inclus dans un étui de plexiglass qui reste une des signatures des Éditions de l'Ariane. Ce sont là des livres réalisés avec un coût minimum mais un maximum de créativité et d'investissement manuel.

*Mutatis mutandis*, si ledit livre pauvre est bien réalisé, il se valorise par sa rareté. En effet, on comprend aisément que l'on ne peut en manuscire beaucoup. Cette valorisation va de pair avec la notoriété de l'auteur, déjà évoquée. C'est précisément cette rareté dans le nombre d'exemplaires qui réduit son existence au sein des catalogues d'éditeurs, car il faut prévoir les exemplaires réservés à chaque participant : le poète, l'artiste, l'éditeur. Je connais des éditeurs, très présents dans le domaine du livre d'artiste qui n'en ont jamais édité. En revanche, le coût en temps est inversement proportionnel au coût financier. On demandera plus volontiers à un plasticien de fournir une certaine quantité d'interventions, car c'est sa pratique même : la mise en jeu de la main. Le poète est moins coutumier de l'exercice plastique de la main. Plus ou moins rapide, son écriture suit sa pensée et non une habileté esthétique.

Pour exemple, je me souviens de mon premier manuscrit peint (*Mémoire de l'huïs*, 1991). Jean-Luc Herman – avec qui j'ai réalisé, par la suite, plusieurs ouvrages manuscrits – m'avait composé des exemplaires réglés, suivant, en cela, une pratique exercée par certains moines calligraphes du Moyen Âge. Je craignais alors de ne pas écrire « droit », au sein d'un livre déjà orné, et dont la composition exigeait une perfection calligraphique. Le résultat fut concluant et m'a donné confiance pour la suite de cet exercice.

Une précision doit être apportée à cette notion d'économie dans le livre manuscrit. À mon avis, le livre pauvre, pour exister, ne doit pas être « pauvre » sur tous les plans. « Pauvre », en ce cas, est associé à une simplicité de moyens qui doit être compensée par l'inventivité et la qualité des interventions. « Pauvre », parce que l'on choisira des papiers inhabituels, mais offrant un certain caractère d'épaisseur, de couleurs, de transparence. « Pauvre », car plié, voire emboîté par les mains de l'artiste qui peindra éventuellement l'étui. La carence des matériaux étant contrebalancée par les stratégies de mise en œuvre. J'en veux pour exemple la collection de « manuscrits peints » (fig. 4), selon son expression, d'Anne Slacik, avec qui j'ai eu le bonheur de réaliser quatre titres. Cette collection compte un grand nombre de collaborations avec les poètes qui manuscivent leur poème selon leur souhait, l'artiste venant faire danser sa peinture autour du texte et sur l'étui de carton. Pour notre première collaboration : *Signes rauques* (1997), j'avais bien rempli les pages, espérant qu'Anne inter-

viendrait sur le manuscrit-même, à sa guise. Voulant à tout prix respecter l'écrit, Anne a préféré ajouter des feuillets peints, transparents qui rendent le meilleur effet. La bonne intention de faire pour le « mieux » a compliqué le résultat final : le « bon » de la coexistence texte/image.

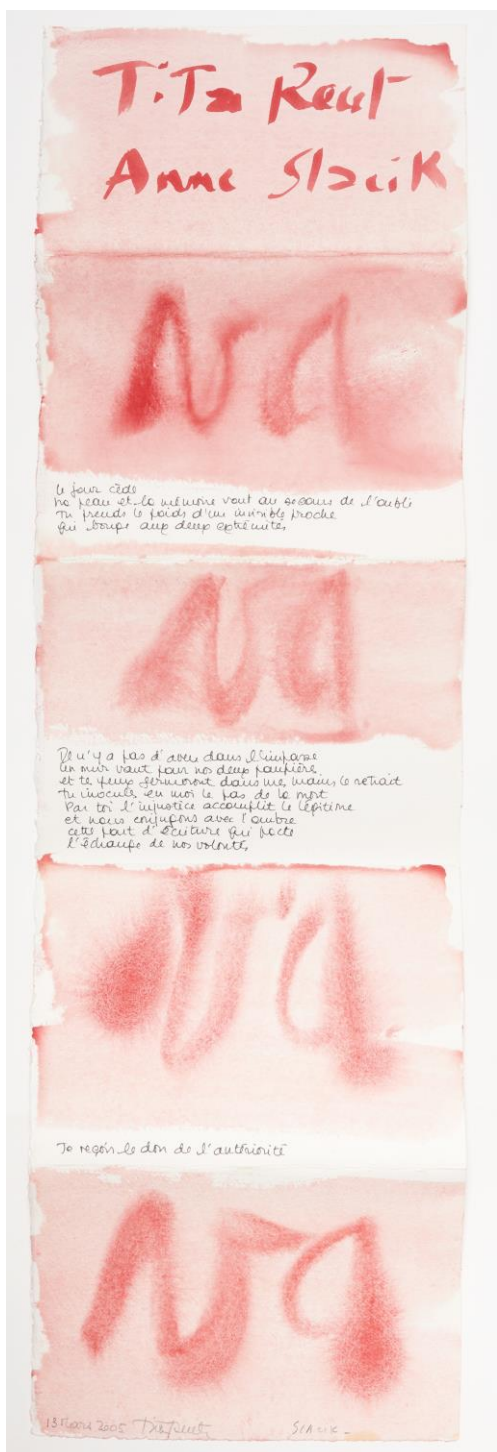


Fig. 4 : Tita Reut, Anne Slacik, Va, manuscrit peint, 2005 © Tita Reut. Photographie de Manuel Braun.



Dans une démarche semblable, on trouve, au cours du XX<sup>e</sup> siècle et depuis lors, des insertions de mots ou d'allures de mots dans la peinture, mots griffés, ou biffés – chez des artistes tels que Cy Twombly, par exemple, ou, plus récemment, dans l'œuvre de Jean-Pierre Schneider –, l'usage de papiers enduits, arrachés, recyclés, annotés, comme dans l'œuvre de Beuys. Mais ceci relève d'une autre problématique : celle des écritures, celle de la notion de beau, celle du déchet ou du rebut, dans l'art.

Malheureusement, ces dernières décennies, le livre pauvre est apparu, aux yeux de créateurs ou d'éditeurs médiocres comme une voie d'accès facile, ce qui est l'antithèse du livre dit pauvre. Et l'on a pu voir proliférer des propositions bâclées, bricolées, nuisant à cette dénomination. Cela dit, qu'on me permette de préciser que je n'ai aucun mépris pour une faiblesse artistique. Je crois qu'il ne pousse rien où il n'y a rien et que les créateurs les plus laborieux soutiennent la dynamique qui permet l'éclosion des chefs-d'œuvre. Il y a là une gradation du plus humble au génie. Quitte à faire partie moi-même de l'humus qui favorise le surgissement des plus belles fleurs. Arman, avec qui j'ai pu partager ce dialogue, avait résumé ce propos en une très belle métaphore : « l'art est comme une tapisserie. Si on arrache la corde, les fils d'or s'écroulent ».

### **Éditer librement**

Un autre point, concernant le livre manuscrit : la liberté. Ou plutôt, les libertés. En se passant des éditeurs, artiste et poète ont la possibilité d'associer leurs voix, en se moquant des normes, en outrepassant les refus éditoriaux. Et même en matérialisant leur désir d'œuvre en commun. Dans ce cas, en accord avec l'artiste, avec son style, plus lyrique ou plus géométrique – ce qui impose plus ou moins de linéarité dans la mise en page –, le manuscrit sera plus ou moins contraint, plus ou moins inventif. En ce sens, j'ai eu l'occasion d'expérimenter des solutions très diverses. Avec Vincent Corpet, sur un exemplaire unique, décidé sur un pari à la fin d'un repas (la convivialité et le désir sont, à mon avis, fondamentaux<sup>3</sup>), nous avons décidé d'un rouleau, contenu dans une boîte ronde initialement destinée à contenir une bouteille de Whisky, que nous écrivions et peignons alternativement (*Corpétudes*, 1999) (fig. 5).

<sup>3</sup>La notion de plaisir partagé, dans un projet, même restreint – un exemplaire unique, par exemple – est décelable au premier coup d'œil. La part du jeu est une condition majeure dans la création, fût-elle plastique ou poétique. Réalisée à quatre mains, la fusion identifiable de deux voix multiplie la jouissance par la justesse d'un ping-pong esthético-verbal.



Fig. 5 : Tita Reut, Vincent Corpet, *Corpétudes*, livre unique. Photographies de Manuel Braun.

Et nous nous remettons ou nous envoyons le paquet à la fin de chaque nouvelle intervention, propre à susciter des propositions inattendues de la part de « l'interlocuteur » privilégié : cette formule de défi amical se déroulant quelque peu comme l'art d'une conversation artistico-littéraire de bon aloi. Chacun reprenait, selon sa formule, et poursuivait. Sorte de provocation ludique. Belle et fructueuse expérience.

Pour la collection de manuscrits peints *Les Yeux fertiles* destinée au Macval, avant même la construction du musée, une commande nous a été faite, sur le thème de l'eau, en 2001, à Arman et à moi, d'un manuscrit peint sur deux feuilles d'Arches au format raisin. Arman est venu chez moi avec feuilles, encres et pinceaux. J'ai manuscrit en quinconce avec une encre sépia et, après avoir enlevé sa chemise, Arman s'est étalé sur le carrelage et a orné le poème, d'une encre noire, autour des mots. Ce fut, d'ailleurs, la première œuvre d'Arman figurant dans les collections, et présentée dès l'ouverture du musée, en novembre 2005 (fig. 6).



Fig. 6 : Tita Reut, Arman, Trois molécules pour un quatrième élément, de la série Les yeux fertiles / Paul Éluard, 1999, encre de Chine sur papier d'Arches, 76,2 x 57 x 2 cm, 1999-2001 © Tita Reut © Mac Val.

Au sein de mes éditions, la collection « Petit Gris » – selon l’expression de Skira qui désignait ainsi le texte à mettre en page – alterne œuvres et manuscrits. Joseph Guglielmi, avec ses « cartes postales pelées », comme il les nommait – ce qui a donné lieu, de ma part à l’anagramme : *Clos et apartés* pour le titre (2008) –, et Jean-Luc Guin’Amant avec des peintures, s’y sont formidablement collés : *Dispersion d’une image*, (2006). Pour la collection « Stries », j’ai proposé, autour d’un verre, lors du festival du livre de Mouans Sartoux, où un livre de mes poèmes ornés par Gérard Eppelé était présenté, la création de cette collection, regroupant deux poètes et un artiste, sous forme de *leporello*. Je n’aime le *leporello* que s’il s’impose dans un déroulement. Gérard Eppelé nous avait montré, à Claude Haza et à moi, un carnet où il dessinait le projet de *La Passion infamante*. Le titre m’a emballée. Et nous avons tout composé à la main : un auteur écrivant linéairement en haut de la page, l’autre auteur en bas du feuillet, l’artiste illustrant au centre le thème que j’ai intitulé « Deuillants et agenouillés » (2011). D’où le titre de la collection « Stries ». En tant que poète et qu’éditrice, je suis toujours déçue par l’usage d’une forme livresque qui ne répond à aucune nécessité. Le *leporello* suppose un déploiement possible de deux entités – verbes et formes – qui s’entremêlent. La simple succession texte-image ne suffit pas à justifier le choix d’un *leporello*. Mais, à chacun son art poétique.



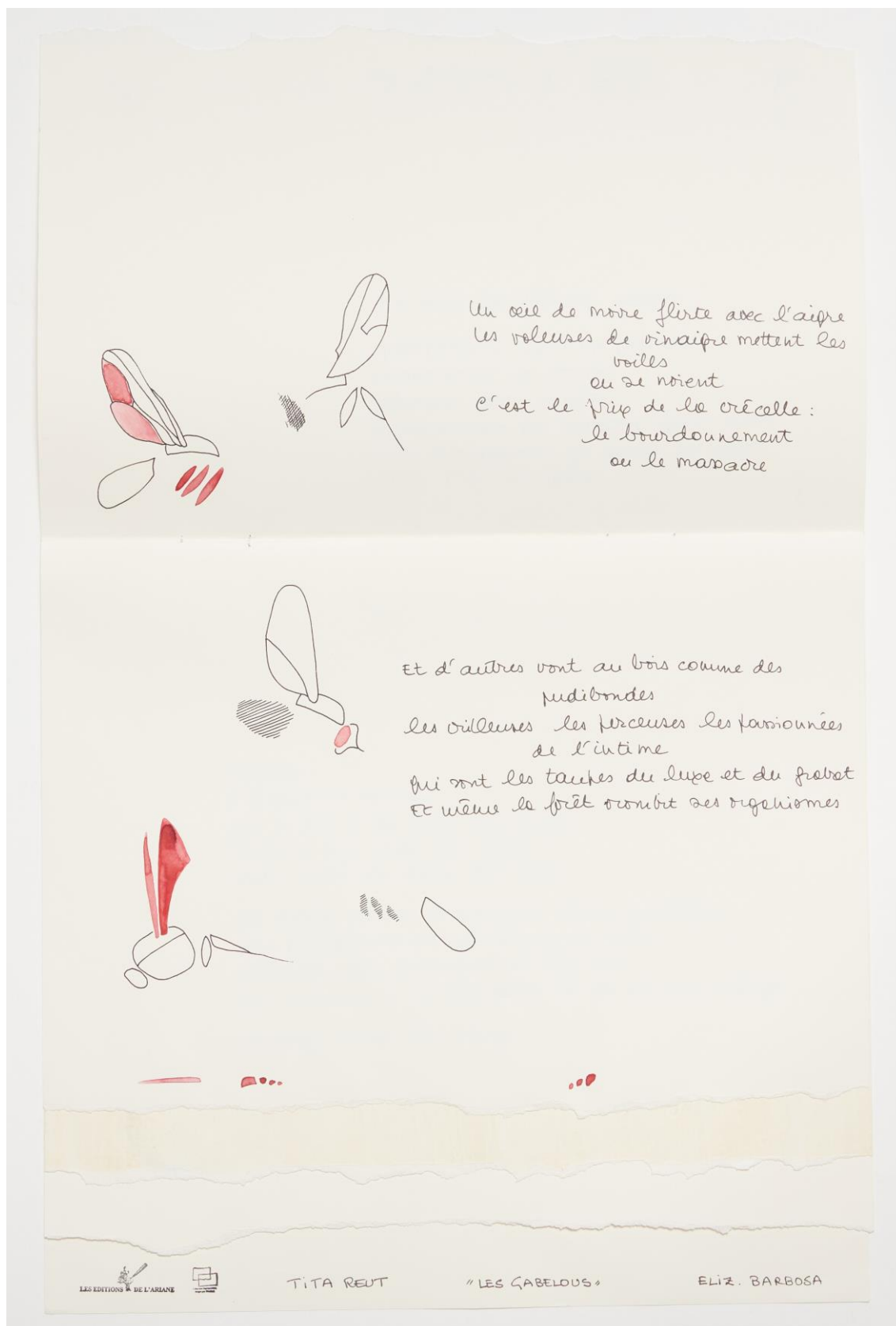


Fig. 7 a et b : Tita Reut, Eliz Barbosa, *Les Gabelous*, Paris, Les Éditions de l'Ariane, 2009. Poèmes manuscrits de T. Reut et dessins et peintures d'E. Barbosa, attaches et œillets de fixation cousus à la main par E. Barbosa © Éd. de l'Ariane. Photographies de Manuel Braun.

C'est avec Christian Jaccard que j'inaugure, dans mes éditions, en 2007, le livre d'artiste manuscrit, sur sa proposition. Seuls les colophons et les titres sont typographiés. Christian, avec qui j'avais déjà publié un ouvrage aux Éditions Aencrage and Co (« Sed Rubor » / 2001), m'a soumis des cahiers brûlés, selon sa technique de combustion à la mèche lente, et m'a laissé carte blanche pour écrire des poèmes érotiques, à sa demande, au crayon. Ce livre : *Ogresse*, est épuisé, ne comportant que dix-neuf exemplaires (fig. 8). Il a enthousiasmé les directeurs de bibliothèques.

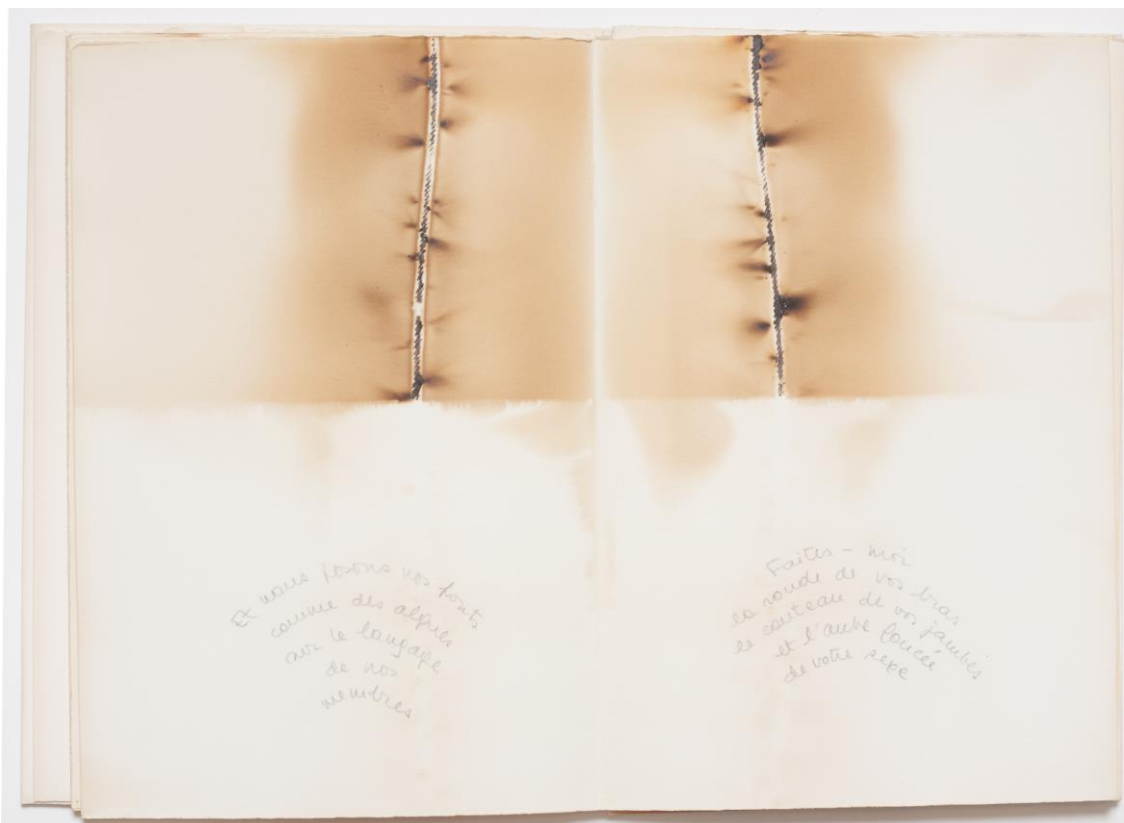


Fig. 8 : Tita Reut, Christian Jaccard, *Ogresse*, Paris, Les Éditions de l'Ariane, 2007. Manuscrit de T. Reut brûlé par Christian Jaccard, dans un étui toilé, réalisé par les ateliers Dermont-Duval, à Paris. Typographie de François Huin sur les presses de la SAIG, à l'Hay-les-roses © Éd. de l'Ariane. Photographie de Manuel Braun.

Quelques années plus tard, Christian Jaccard a réalisé un superbe livre, également érotique, dans la collection « Tiar », pour lequel il a innové des combustions mêlées à la figuration. Jusqu'à cette date, en 2007, la même année, donc, que la réalisation de notre manuscrit peint, et à la suite de celui-ci, Christian Jaccard n'avait pas représenté le corps dans ses œuvres, et, qui plus est, des fragments de corps nus constitués par des formes peintes complétées par des brûlures expressives du papier, à partir de mèches lentes dont il interrompt à bon escient, la combustion. Je sais, par eux, que les artistes ayant collaboré à cette collection se sont échangé leurs ouvrages ...

*Eros napolitain*, en 2009, est un des livres manuscrits peint par Bernard Alligand, hors collection, au sein des Éditions de l'Ariane, comme le fut celui de Christian Jaccard, *Ogresse*, précédemment. Hors édition, Tony Soulié, Patricia Erbeling et Ricardo Mosner ont illustré à douze exemplaires (trois pour chacun d'entre nous), mon poème « Vaudou ». Les trois artistes m'ayant recommandé une grande liberté calligraphique, j'ai joué des encres de couleurs et de sortes de « calligrammes », sans comparaison, toutefois, avec les magnifiques inventions d'Apollinaire, pourtant bien présent dans mon « musée imaginaire ».

J'ai également orné par des poèmes, les peintures de Joël Leick, parfois à deux exemplaires, en suivant les taches et les lignes de ses peintures. Éric Coisel, dans sa « Collection Mémoires », a édité six de mes ouvrages manuscrits, écrits soit à partir de peintures et de dessins (de Georges Badin, Jean Anguerra, Jephhan de Villiers), soit à partir de photos (Joël Leick), ou de ses photos (*Carcasse*, *Bréviaire d'un bas-côté*), de 2005 à 2009.

Pour tous ces livres, autant que faire se peut, j'aime manuscire au sein de l'atelier de l'artiste, quand cela est possible, ajoutant au plaisir de l'exercice celui des outils et de la présence, celui du travail en commun.

### **Face à face du manuscrit et de la typographie**

On voit que tout est possible dans le face à face de deux chants qui se mêlent sans se fondre. L'important est que chaque expression « tienne » en dehors ou malgré la fusion de l'ensemble. Les écritures modulent simultanément sans se confondre ni perdre. La magie naît de l'unité qui en résulte. Cette liberté n'est pas très disponible en typographie, et de rares éditeurs typographes, tels qu'Iliasz (1894-1975), ont pu jouer des caractères avec grande liberté.

Cette confrontation existe aussi, bien sûr, dans le livre d'artiste typographié. Hors collection, l'invention d'un livre, ainsi que mentionné, est chose rare, car il faut la complicité de l'artiste et son désir d'appropriation de cet espace particulier qu'est la page au sein d'un livre. Tous les artistes n'ont pas cette expérience, ni ce désir. Comme nous l'avons vu, c'est la pluridisciplinarité qui permet ces audaces : Iliasz, parce qu'il est typographe, et, dans mon cas d'éditrice, la pratique de l'écrit et de l'œuvre, grâce à ma collaboration avec Arman et à mon goût profond pour l'art et son histoire. Comme je l'affirme toujours, je suis un poète qui fait des éditions. J'avoue mon humilité face aux éditeurs qui ont toujours exercé ce métier sans dévier.

J'aime particulièrement la mise en écho entre cette technique ancienne qu'est la typographie et un art très contemporain. Le caractère Garamond, très classique, me semble convenir à ce face à face. Il est classique au sens de ce qui

traverse le temps. En outre, même onéreuse, une bonne idée ne m'a jamais arrêtée dans l'invention d'un livre. Celui de Villeglé, intitulé *Voyou des voyelles* (le deuxième sur trois que j'ai publiés de lui, en 2008) comporte une typographie de cinq couleurs (fig. 9a). Une prouesse du typographe, François Huin, dans la filiation (toutes proportions gardées) de *La Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay.



Fig. 9 a et b : Tita Reut, Jacques Villeglé, *Voyou des voyelles*, Paris, Les Éditions de l'Ariane, 2008. Typographie de François Huin sur les presses de la SAIG, à l'Hay-les-roses, sur papier Vélín d'Arches 300 gr., atelier Pastic, coffret en plexiglas Marc Butti à Nice © Éd. de l'Ariane. Photographies de Manuel Braun.



Dans ce cas particulier, la proposition du manuscrit s'inverse : l'artiste a composé un alphabet de caractères qu'il nomme « socio-politiques », à partir de 1969, en relevant méthodiquement les variations d'écritures tracées sur les murs après 1968. Dans les livres de lui que j'ai publiés, ses interventions d'écriture, issues de fragments de mes poèmes, sont imprimées sous forme de clichés typographiques ou à l'aide de pochoirs et de tampons (fig. 9b), dans la mesure où ces caractères n'existent que dans sa transcription personnelle. C'est l'artiste qui dessine ou peint sa traduction du texte initial.

Dans mes éditions, j'ai été sensible à la liberté de mise en page de Bernard Heidsieck dont j'ai publié deux titres : *C.Q.F.D.* (2009) et *Sauve-qui-peut* (2012). Pour le premier ouvrage, Bernard Heidsieck avait dispersé son texte d'une manière plutôt étonnante, car composé de manière aléatoire à travers les pages du livre : il y avait beaucoup de blanc, peu de linéarité. Mais il a composé ses illustrations avec des bandes magnétiques et des amorces de bandes colorées, en cohérence avec ses poèmes sonores et ses poèmes action. Chaque livre étant différent et chacun splendide. Pour le second volume, qui est une sorte de testament très émouvant, il a tenu à taper à la machine tous ses textes et les folios des pages. Puis, de nouveau, bandes magnétiques, amorces de bandes colorées, éclats de textes ont été découpés et collés, par lui, par Marc Butti, mon collaborateur, et par moi, dans le livre, suivant ses œuvres et sa mise en page. La présence des caractères tapés reliait ainsi son texte à toute sa pratique d'écriture, et de façon pérenne, car, là aussi, la frappe des caractères foule le papier. Il faut noter le clin d'œil facétieux de l'auteur qui, voulant bien taper son texte mais non le manuscrite, a, néanmoins, intégré l'écriture manuscrite d'un anonyme, en incluant sur la couverture son nom découpé sur une enveloppe qui lui était adressée... (fig. 10). L'ouvrage, *in fine*, écrit et illustré par l'auteur, donne un aspect de feu d'artifice inattendu, tragi-comique, mêlant humour par la distance prise avec le drame de la souffrance, et saisissement, par son contraire : la présence dangereuse, voire imminente, de la mort.

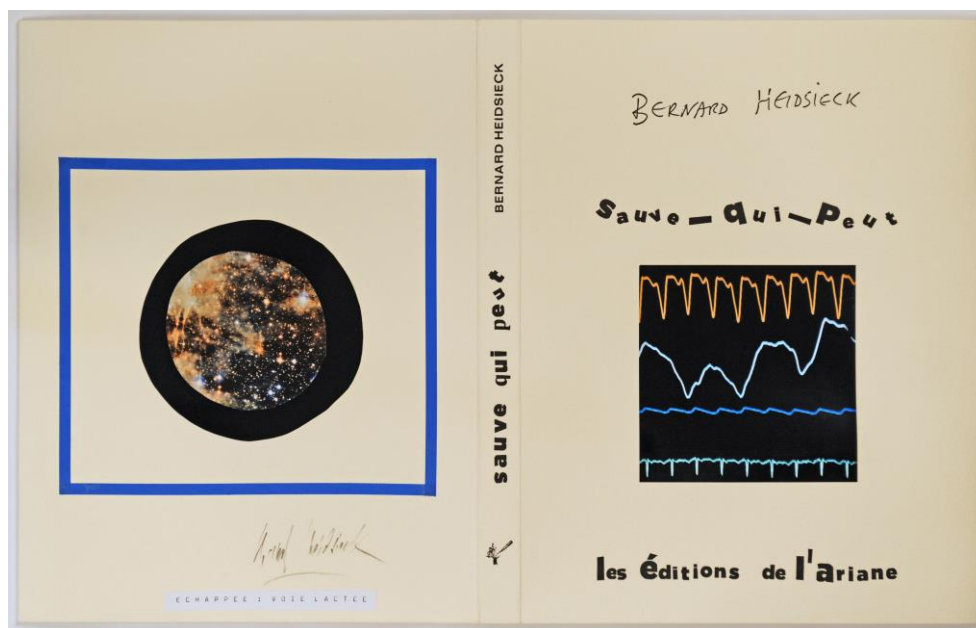


Fig. 10 : Bernard Heidsieck, *Sauve-qui-peut*, Paris, Les Éditions de l'Ariane, 2012. Tirages photographiques Michel Lunardelli, à Paris. Typographie de François Huin sur les presses de la SAIG, à l'Haj-les-roses, sur papier Vélín d'Arches 300 gr., coffret en plexiglas Marc Butti à Nice © Éd. de l'Ariane. Photographie de Michel Lunardelli.

Dans la mesure où les livres d'artiste sont rares par définition, il est intéressant d'évoquer leur impact dans le monde de l'édition, en forme de petit pas de côté. Ce mouvement impose un recul. Le livre manuscrit aide à la réflexion sur l'écrit. En effet, le poème « livré » à l'éditeur pour l'impression quitte son auteur. Il ne lui appartient plus. Le poète est déjà voué à sa prochaine écriture. Il va relire son texte comme devenu étranger, destiné à tout autre que lui-même. La reprise « en mains » du poème manu/scrit replonge le poète dans le vif de l'appétit, de l'émotion originels qui ont guidé ses mots. Il perd la distance que l'imprimé conditionne. C'est une proximité nouvelle qui va se mettre en place, mais à travers la répétition de l'écrit à plusieurs exemplaires. Il semble alors que ce soit le texte qui exige de l'auteur de transmettre et conserver son identité. L'autorité poète/poème a changé de côté.

Pour mon premier livre manuscrit, *Mémoire de l'huis* (1991), l'artiste, Jean-Luc Herman, avait choisi un long poème qui faisait une unité. Ayant mis en page ses œuvres, il m'a demandé de saucissonner le texte. Novice, j'ai ravalé ma surprise et tenu le pari. Ce fut l'occasion d'une prise de conscience. Un bon poème doit tenir vers par vers, comme une bonne œuvre résiste dans tous ses détails : la preuve par le fragment. Ceci me semble vrai pour toute œuvre et pour toutes les époques. Un détail d'une robe de Watteau donnera un splendide tableau abstrait. Par boutade et esprit bravache, j'ai amplifié ce propos auprès d'amis artistes en suggérant qu'un bon poème pourrait résister à une lecture de bas en haut. Défiée, j'ai eu le bonheur d'y réussir. Le déroulement du poème, lu à

l'envers, gardait tout son sens, ou un sens légèrement dévié, mais juste. Néanmoins, soyons prudent ou, du moins, modeste, je ne suis pas sûre que cela marche à tout coup.

Je dirai enfin que dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, la vision de l'art et de ses techniques change et ce siècle verra s'accélérer toutes les considérations sur les procédés et mode d'approche de l'œuvre. La pratique du livre d'artiste s'y est développée et, en parallèle, l'insertion des écritures dans l'art – subrepticement présente depuis l'origine – impose progressivement un champ artistique inédit chez les novateurs, l'arrangement des mots dans la page émergeant en tant qu'œuvre plastique.

On connaît les *Calligrammes* d'Apollinaire en 1914, qui proclame alors « et moi aussi je suis peintre ». Par la disposition originale des vers du *Coup de dés*, en 1897, Mallarmé avait déjà libéré un espace significatif. Longue et riche est l'histoire des tableaux-poèmes, mais je cite encore volontiers *L'Œil cacodylate* de Francis Picabia en 1921 et les Cubistes, avant lui, dès 1911. L'écriture devient matériau au même titre que la peinture ou tout autre véhicule de l'œuvre. C'est l'avènement des « mots en liberté », suivant la théorie futuriste exprimée par Marinetti en 1913, dans son manifeste.

Et tout reste encore à faire et à créer, créer ces « petites déflagrations qui ébranlent nos certitudes », suivant les mots, déjà, d'Héraclite. Au sein de ces fragments que sont les livres d'artiste, le manuscrit ajoute une flèche supplémentaire.